

日本映画と香港映画における交流解析への試論： 1950年代～70年代のマーシャル・アーツ・ムーヴ ィーを中心に

著者	小川 順子
会議概要（会議名，開催地，会期，主催者等）	Globalization, Localization, and Japanese Studies in the Asia-Pacific Region : Past, Present, Future, Chinese University of Hong Kong, 2005年9月30日-10月4日
ページ	105-112
発行年	2010-03-30
シリーズ	Hong Kong Symposium International Symposium in Hong Kong 2005
図書名	アジア太平洋地域におけるグローバリゼーション、ローカリゼーションと日本文化 Volume 3
URL	http://doi.org/10.15055/00001270

日本映画と香港映画における交流解析への試論

—1950年代～70年代のマーシャル・アーツ・ムーヴィーを中心に—

小川順子

学術振興会特別研究員（国際日本文化研究センター）

はじめに

日本における香港映画等のアジア映画の研究が活発になったのは1990年頃からであるといわれている。映画研究に限らず、日本で輸入公開されるアジア映画の本数が増えていくのも、1990年前後からであろう。香港映画に限ってみると、カンフー映画以外の香港映画が一般公開されるようになったのは、1986年に上映されたジョン・ウー（呉宇森）監督の『男たちの挽歌（英雄本色）』（A Better Tomorrow）のヒットがきっかけであると考えられている。すなわち、同じアジア圏であるにもかかわらず、日本は長い間、近隣の国々で製作されヒットしていた映画に対して無頓着であり、欧米の映画ばかりを外国映画として輸入公開していたことになる。もちろん、『男たちの挽歌』以前にも、カンフー映画は日本で人気を博し、多くの作品が公開されてきている。とはいえ、一般の観客が気軽に香港映画（カンフー映画）を目にするようになったのは、1973年に『燃えよドラゴン』（Enter The Dragon）が公開されて以降のことであり、欧米の映画に比べると、香港映画に対する関心の歴史はまだ浅い。また、この作品は、香港映画というよりも、アメリカ映画として認識され輸入公開されていたのは周知の事実である。

だが、昨今の研究により徐々に明らかになっていることは、1950年代頃から日本映画と香港映画の間にさまざまな交流が始まっていたという指摘である。本論は、漸く着手された研究、ここでは日本映画と香港映画の交流を解析することに限定するが、に対して、一つの提案をすることを目的としている。すでにいくつかの先行研究がなされているが、その全貌を明らかにするには、いまだに大きな困難が立ちはだかっているように思われる。本論では、その問題点を整理しながら、筆者を含め、映画研究に携わるものがかかえる課題をいかにこなしていくかについて、一つのアプローチを示したい。いわば問題提示の段階における試論である。

問題点の整理

大きく分けて四つの問題点をまず示したい。

本論では、1950年代から1970年代に製作されたマーシャル・アーツ・ムーヴィーを中心にしている。前述したように、日本で香港映画が大々的に輸入公開されていくのは1973年以降のことである。すなわち、このたび扱う映画たちは、ほとんど同時代的に日本で観ることができなかったものであり、私たちは遡及的に映画作品を扱うことになる。そのため、今の時点（2000年以降）からの視点だからこそ見えてくるものもあるが、逆に同時代の香港や日本では、一体どのように受け止められていたのかを見落とす危険性がある。問題の第一点目は、遡及的に作業するという立居地を意識しながら、慎

重に検討していかななくてはならないことである。たとえば、歴史的な背景、国際政治における力関係といったものが時代に大きく反映していることを無視することが出来ないことがあげられるであろう。

第二点目は、言語の問題である。これは筆者だけの問題かもしれないが、香港映画に限らず、国際的に比較する場合、それぞれの言語に精通しているにこしたことはない。だが、実際の問題として、ある言語に精通しているものと、そうでないものとの間に、映画に関して温度差が生じてしまうことは事実である。香港映画に関していうならば、1950年代以降、香港映画にかかわった日本人の多くが中国名を使っていたということがあげられる。後に、それらの映画が日本においてリバイバル上映されたときに、その事実を知らない観客は日本人がかかわっているとは気づかずに接していたと考えられる。なぜ彼らが中国名を使用したのかについては諸説があり、その理由をはっきりと特定できていない。例を挙げると、日本人の映画関係者が、最初は韓国との合作映画に携わったため、韓国側に配慮して日本語名は使用できなかったといわれている説がある。しかし1960年代以降は、そのような規制はなくなっている。香港で監督した井上梅次によると映画会社ショウ・ブラザーズ（邵氏兄弟有限公司）のランラン・ショウ（邵逸夫）が彼に中国名を使用するように勧めたそうである。それに対して井上梅次はその提案を拒否して、彼が監督した香港映画は井上梅次のままクレジットさせたという¹。なんらかの政治的意図が働いていたのか、それとも個人における意識の問題なのか、そのほかの説をみても、明らかではない。

また、香港映画は北京語と広東語の二つで製作されていた。これは、香港映画史において重要な問題である。その上、日本で公開されるときに、多くの映画は邦題すなわち日本語のタイトルがつけられる。もちろん原題をあわせて表記するが、日本人が中国語と認識する漢字表記と、英語表記の両方が使用される。日本において香港映画に接する場合、英語、中国語、日本語の3つが交錯している状態になる。厳密に言えば、北京語と広東語にわかれるため、四つの言語が交錯していることになる。このような言語の問題は、タイトルに限らず、人名や会社名にも発生する。すでに併記しているように、ジョン・ウー監督は「吳宇森」と表記され、『男たちの挽歌』の原題は「英雄本色」“A BETTER TOMORROW”のように漢字表記と英語表記の両方があり、映画会社のショウ・ブラザーズは邵氏兄弟有限公司と表記される。これらをきちんと把握していなければ、混乱を招くことになる。香港映画に関心を持ち始めたものが日本語で書かれた書物を手にとったところで、著者によって使用する表記が違うため、この段階で蹟く原因にもなりかねない。もちろん、研究するのであれば、そのような問題をクリアーして当然なのであるが、言語の問題が香港映画への研究を立ち遅れさせた一因と考えられるのではないだろうか。ちなみに、本論では初出の段階のみ、映画名は邦題と原題を併記し、人名や会社名においてはカタカナ表記と漢字表記を併記することにする。

第三点目は、香港でも、日本でも、この当時製作された多くの映画がすべて残っているわけではないということである。両国とも映画を大量生産していた。それらを網羅的に遡及することはかなり困難が伴うであろう。

第四点目は、大衆に支えられた多くの映画は、それぞれの国が持っている大衆文化や、伝説など土着の文化と密接に関わっている。例をあげるならば、日本のチャンバラ映画は、歌舞伎や講談、大衆小説や大衆演劇、武術や諸芸等と緊密な関係にある。香港の武侠映画やカンフー映画もまた、京劇や武術、大衆小説などと密接していることは想

1 四方田犬彦『アジアのなかの日本映画』岩波書店、2001、p. 34.

像に難くない。それらの背景を考慮すると、研究課題が山積みになることは必須である。

もちろん、これらが全く未解決の問題として立ちはだかっているわけではない。1990年代以降、アジア映画、香港映画と日本映画についての研究が活発になったことは前述したとおりである。その結果、いくつかの先行研究がこれらの問題点を解決しながら、交流関係を明らかにし始めている。では、これまでの先行研究によってあきらかになったそれぞれの映画界の状況や交流の様子を、以下に簡単にまとめていくことにしよう。

映画界の状況

日本映画の1950年代は、大量生産時代であった。週替わり二本立て興行が六大映画会社である松竹、東宝、大映、新東宝、東映、日活によって行われていた時期がある。これだけでも毎週十二本の新しい映画が公開されていたことになる上、独立プロダクションの作品も加えると、夥しい作品が製作されていたことになる。しかし、1960年を境に、日本映画は急速に斜陽していった。それによって、先ほどあげた映画会社は倒産、あるいは製作路線の変更、規模の縮小などに追い込まれていった。

次に香港映画界について簡単に述べたい。四方田犬彦によると1950年代から香港映画の製作本数が増えていき、1960年代には「邵氏、國泰、長城という三つの映画会社が昼夜フル回転して、スター映画を量産していた」²そうである。1960年代初頭において、世界の映画製作本数の多い国は一位がインド、二位がアメリカ、三位が日本、四位が香港であった。日本は前述したようにその後急速に製作本数が減少していくことを考えると、映画の大量製作においては、日本と香港の間に少しだけタイム・ラグがあるといえる。

日本映画ととりわけ関係が深いのは、四方田のあげているショウ・ブラザーズとキャセイ（國泰影片発行公司）、それから1970年にレイモンド・チョウ（鄒文懷）が作ったゴールデン・ハーヴェスト（嘉禾影業公司）の三社である。まず、キャセイであるが、この会社は1953年から1974年にかけて製作していた映画会社であり、日本の東宝と合作した映画作品も世に送り出している。

ゴールデン・ハーヴェストを設立したレイモンド・チョウが、もとはショウ・ブラザーズの出身であることを考えると、ショウ・ブラザーズが日本映画界との関連を考える上で、最も重要な映画会社であるといえる。また、マーシャル・アーツ・ムーヴィーに焦点化すれば、ブルース・リー（李小龍）を売り出したゴールデン・ハーヴェストの存在は大きい。ゴールデン・ハーヴェストは1974年に閉鎖したキャセイの広大な撮影所を買い取って勢力を増し、ショウ・ブラザーズと香港映画界を二分するようになる。マーシャル・アーツ・ムーヴィーを研究する上で、両社の拮抗関係を念頭においておくことは必要であろう。

では、ショウ・ブラザーズを中心として日本映画人との交流をみていきたい。

ショウ・ブラザーズと日本

ショウ・ブラザーズは、1950年代には黄梅調（ファンメーティアオ）とよばれる豪華絢爛たる時代もののミュージカル映画を中心に製作していた。これは、越劇から強く影響を受けたジャンルである。1960年代半ばに、キン・フー（胡金銓）監督の武侠映画が

2 四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』青土社、2003、p. 217.

ヒットしたことがきっかけとなり、武侠映画（武侠片）の製作にも大きく乗り出していく。四方田犬彦によるとキン・フーは、「みずからのフィルムを京劇の翻案であるといつて、憚らなかった」そうである³。黄梅調も武侠片も、ともに中国における芸能の影響を受けている点では、日本の時代劇と同じである。だが、その一方で、映画における影響関係も存在している。これらを読み解いていくには、先にあげた第四の問題点を考えなくてはならない。このことについては、後に触れるとして、まず、ショウ・ブラザーズと日本の映画人たちの人材の交流からもう少し具体的に述べていこう。

ショウ・ブラザーズのランラン・ショウが新東宝の服部取締役役にカラーのカメラ技術を教えてほしいのでカメラマンを貸してほしいといったのが、日本の映画人たちが香港へと渡っていったきっかけであるといわれている。この二人は仲がよかったらしく、話はすぐについたそうである。そこで1957年に新東宝から西本正カメラマンと、若杉光夫監督が派遣された。ショウ・ブラザーズの立場からすれば、ランラン・ショウが、カラー映画の技術導入のためにカメラマンを招聘したというべきであろう。西本正は当時のことを次のように回想している。

「ランラン・ショウがそう言ったら（*）、新東宝の服部前社長が、カメラマンと一緒に監督も貸してやろう、香港映画を見たら監督も良くないからと（笑）。（中略）カメラマンと一緒に日本の監督も貸してやるということになった。ランラン・ショウのほうはカメラマンだけでいいと言っていたけれども、服部さんは演出方面も勉強したほうがいいと言ってね（笑）」

（*筆者註：カラー映画のカメラマンを貸してほしいと言ったこと）⁴

こうして製作された映画は韓国との合作映画『異国情鴛』（1958）であり、この時、若杉光夫監督は中国名「華克毅」（ワカイ）を名乗り、西本正カメラマンは中国名「倪夢東」（イー・ムートン）を名乗っている。西本によると、韓国の反日感情の関係で、日本名が名乗れなかったようだ。カラー技術を香港映画に伝えた後、二人は日本に帰国して、新東宝の仕事に戻ったのである。

誤解のないように、付け加えておくが、これが日本映画と香港映画の交流の始まりではない。日本において、香港映画はわずかとはいへ、1950年代には公開されていたし、香港映画の日本ロケや、あるいは合作といった形で、映画人同志の交流は始まっていた。有名なものでは、1955年に大映とショウ・ブラザーズ合作映画『楊貴妃』が溝口健二監督によって撮影されている。その他にも、中華電影公司にいた川喜多長政は、1950年代以降、日本の技術を香港映画にもたらすためのパイプラインになっている。ただし、これらは日本において撮影されている場合であり、香港へ行って、そこで製作したのは、1957年以降であると考えられる。そこには、日本映画界の事情が大きくからんできている。先ほどの西本正を例にあげてみよう。

1960年に西本正は、再びランラン・ショウに呼ばれて香港へ渡ることになった。招聘の理由はシネマスコープの技術を教えることである。門間貴志によると、西本は「香港カラー映画の父」と称されているようだ⁵。西本の撮影技術が高く評価されていた証拠で

3 同上、p. 174。キン・フーの作品の撮影を担当したことのある西本正もまた、キン・フーがインテリであり、史実や伝説や、それらを取り入れた京劇などに造詣が深いことを指摘している。

4 西本正、山田宏一、山根貞男『香港への道』筑摩書房、2004、p. 10。

5 門間貴志「日本・香港映画交流年表（1）」『香港映画の黄金時代I』国際交流基金アジアセンター、2002. 11. 28、p. 62。

あろう。再び香港で仕事をする時に、西本正は賀蘭山（ホー・ランシャン）という中国名を使っており、以後この名前で通している。西本は3ヶ月の契約で香港に行ったが、その間に日本映画界が急速に衰えていった。最初にそのあおりを受けたのが、西本の所属する新東宝であった。そこで会社の倒産、すなわち失業を恐れて、まだまだ勢いのある香港、ショウ・ブラザーズにそのまま残ることを決意したという。映画を撮りたいと願う映画人たちが、思うままに製作ができなくなっている日本ではなく、勢いのある香港へ渡り、映画を撮ろうとするのは、当然の成り行きであるだろう。ショウ・ブラザーズの人材招聘に乗じて、多くの映画人たちが香港へと渡っていった。その多くが、西本正を通じて行ったらしい。（ただし、西本のように、ずっと香港に留まるものはほとんどいなかった。）

よく言及されている幾人かを挙げてみよう。1965年に井上梅次監督がはじめて香港にやって来て、その後は日本と往復しながらも17本の映画を製作する。西本正はそのうちの一部の撮影を担当している。次に1966年に、中平康監督が香港へ行き、やはり日本を往復しながらも4本の映画を撮っている。全作品とも西本正が撮影を担当している。この時、中平康は、中国名「楊樹希」（ヤン・スーシー）を名乗っている。続いて古川卓巳監督が中国名「戴高美」（タイ・カオメイ）で2本撮っている。西本が撮影を担当した日本人監督には、村山三男（中国名「穆時傑」ムー・シーチェー）などがある。その他にも松尾昭典（中国名「麥志知」マイチチ⁶）や島耕二（中国名「史馬山」シマサン）などがある。彼らの中には、日本で自分が監督した作品のリメイク版を香港で製作しているケースが多く、日本の映画と香港の映画の内容が酷似してくるのは、当然であった。そのような状況からか、中国名を使用している理由として、香港での仕事を日本に知られたくないためであるという説がある。香港に渡った日本の映画関係者たちについては、邱淑婷の博士論文『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのルーツを探る—』（東京大学、2003）に詳しく述べられている。

人材の交流だけではない。まだショウ・ブラザーズが自らの映画製作を本格的に手がけず、配給に力を置いていたところに、多くの日本映画を輸入し、香港のみならず東南アジアで広く配給をしていた。一説には日活のアクション映画を200本まとめて購入し、配給したそうである。しかし、その理由は、たくさん日本映画が市場で求められていたのではなく、単に大量に買ったほうが安いからであった。理由はどうであれ、ショウ・ブラザーズが映画製作に乗り出すにあたって、日活アクション映画や東宝の作品、東映の時代劇映画などを大量に購入し、映画製作者たちに参考に見せていたのは事実である。だが、邱淑婷が指摘しているように、輸入された日本映画のリストは残っておらず、どのような日本映画が当時、輸入公開されていたのかは、正確に把握できない状況にある。影響を含めた交流関係を探る上で、できるかぎりの映画を掌握できるにこしたことはないが、この点は第三の問題点とも通じる課題である。

マーシャル・アーツ・ムーヴィー

さて、香港映画におけるマーシャル・アーツ・ムーヴィーといえ、大きく二つに分かれる。一つは武侠片であり、もう一つは功夫片である。武侠片すなわち武侠映画とは、刀剣を武器にして戦う映画であり、武侠小说というジャンルから映画化することも

6 この中国名表記は、四方田犬彦『アジアのなかの日本映画』（前出）を参考にしたが、門間貴志は『アジア映画にみる日本I』（社会評論社、1997）や「日本・香港映画交流史」（前出）において、松尾昭典の中国名を「麥志和」と表記している。

多い。すなわち日本のチャンバラ映画にあたると考えてもいいだろう。功夫片すなわちカンフー映画は、武器を用いず素手であり、拳や脚を用いた攻撃を主とする。こちらは東洋武術（中国拳法）の型などを利用し、武器になるものは、身近にあるもの（椅子や棒など）を使用するが多い。ブルース・リーの映画によって日本でもお馴染みになったヌンチャクも、もとは穀物を殻から出して干すときに使用される道具である。とりわけカンフー映画では、実在したカンフーの達人を映画化するケースが多く、代表として「黄飛鴻」という人物が挙げられる。日本においては、1960年代までは、柔術のような丸腰の体術を中心にした映画の体系というものはほとんどなく、結果的には1970年代以降のカンフー映画流行の影響により、空手を中心にしたアクション映画というジャンルへとつながっていくことになる。ただし、実在した武術家の生涯を映画化するという点においては、チャンバラ映画に通ずるものがある。

1960年代の香港マーシャル・アーツ・ムーヴィーの火付け役が前述したキン・フー監督であることは、これまでの香港映画研究において通説となっている。その記念すべき作品は、『大酔俠』（Come Drink With Me）（1966）であり、この作品については、黒澤明の『椿三十郎』（1962）や『用心棒』（1961）、勝新太郎主演の『座頭市』シリーズ（1962～1989）の影響などが、広く指摘されている。キン・フーはこの作品を最後にショウ・ブラザーズから離れ、台湾に行くが、香港では『大酔俠』以降、似たような武侠映画が次々とヒットしていった。キン・フーのあと、予定されていた企画を代わりに監督し、ショウ・ブラザーズを支えたのが、チャン・ツェー（張徹）である。また、キン・フーが女剣士を主人公にしていたのに対し、チャン・ツェーは残酷時代劇に近い、血みどろの男たちを描いた作品が多かった。彼の代表作として必ず挙げられるのが、『獨臂刀』（The One-Armed Swordsman）（1967）であり、この作品によって「天皇巨星」と呼ばれるようになるスターが誕生した。これがジミー・ウォング（王羽）である。この二人のコンビにより、『大刺客』（The Assassin）（1967）、『大女俠（金燕子）』（Golden Swallow）（1968）、『獨臂刀王』（Return of the One-Armed Swordsman）（1969）など次々と武侠映画を発表し、剣劇映画ブームが続く。

その一方で、ジミー・ウォングがショウ・ブラザーズをやめると、新たなスターをつくりだす。デヴィッド・チャン（姜大衛）、ティ・ロン（狄龍）、チェン・カンタイ（陳觀泰）を中心として、カンフー映画を量産し始めた。もちろん、カンフー映画を世界的にヒットさせたのは、ブルース・リーに違いない。ブルース・リーについては数多くの研究がなされているので、彼の功績についてあえてここで説明するまでもない。一つだけ触れておきたいのは、ブルース・リーの誕生により、ゴールデン・ハーヴェストが勢いを得、ショウ・ブラザーズと肩を並べる勢力になったことである。結果的にはたった2年で急死してしまったブルース・リーであるが、彼の存在によって、亡き後もあらたなるカンフー映画を、ゴールデン・ハーヴェストもショウ・ブラザーズも続々と製作していった。1973年以降、日本映画においても多大なる影響を与えたことは既に述べたとおりである。

1960年代半ばから1970年代前半にかけての日本の反応

日本映画界および、日本の観客が香港映画に対して無頓着であったことは既に述べた。それは香港映画に触れる機会がなかったからではない。例えば、今では高く評価されているキン・フー監督であるが、彼が台湾で1967年に撮った『残酷ドラゴン 血斗竜

門の宿（龍門客棧）』は、翌年に、日本でひそかに公開されていたが話題にならなかった。しかし、この映画は東南アジア一帯では大ヒットしている。同時代においていかに日本の関心がアジアの映画に対してなかったのかが窺い知れよう。また、今では有名なエピソードであるが、ブルース・リーがまだ無名であった当時、彼は勝新太郎に『ドラゴン怒りの鉄拳（精武門）』（Fist of Fury）（1971）の出演依頼をしに、東京まで来て直接交渉している。しかし、勝新太郎はその話を断り、代わりに自分のプロダクションにいた橋本力と勝村淳を派遣した。

では、勝新太郎は香港映画や香港の映画人たちに全く無関心であったかと言うと、そうではない。なぜなら1970年に『新座頭市 破れ！唐人剣』において、「片腕の剣士」のジミー・ウォングが共演しているからである⁷。このキャラクターは1967年の『獨臂刀』で生み出され、続編にあたる『獨臂刀王』が二年後に製作されるなど、ジミー・ウォングの役柄としても、香港映画界では既に定着していたはずである。『新座頭市 破れ！唐人剣』の前年（1969年）、『座頭市と用心棒』という作品を作り、三船敏郎の「用心棒」のキャラクターと対決させている。ここから推測するに「座頭市」シリーズは新しいアイデアに行き詰っており、既存のキャラクターとの共演によってその話題性を勝ち取ろうとしていたのであろう。そこで、香港で人気のあるキャラクターを適用したと考えられる。

1971年は、ブルース・リーが香港で最初の主演映画『ドラゴン危機一発（唐山大兄）』（The Big Boss）を大ヒットさせ、同年『ドラゴン怒りの鉄拳』で東南アジアではスーパースターとして名を馳せた年である。日本からは、ショウ・ブラザーズのオーディションに合格した倉田保昭が、単身香港へと渡っていった年でもある。以降、香港映画と日本映画の立場が逆転していくことになる。

先行研究

以上、概観してきたことは、すでに先行研究によって明らかにされていることである。最初に示した四つの問題点を踏まえながら、先行研究について付け加えたいと思う。先行研究の中で、おそらく最も香港映画にも、日本映画にも精通しているのは四方田犬彦であろう。だが、それぞれの映画の交流や影響関係については、慎重に対応しているように見える。そのこと自体が、比較文化として映画を見ることの困難さを逆に浮き彫りにしている。四方田と同様、関係者へのインタビューを行い、貴重な資料のもとに、香港映画と日本映画の交流を研究し、あきらかにしたものに、邱淑婷の博士論文『香港・日本映画交流史—アジア映画ネットワークのルーツを探る—』がある。博士論文という性質上、一般の目には留まりにくく、出版が望まれる研究である⁸。そのほか、門間貴志や宇田川幸洋、山田宏一や山根貞男などが、香港映画や日本映画に言及しているが、ある程度の評価が定着した作品や映画人たちについて繰り返し、述べているように思われる。

最後に、今後の研究課題のために、一つのアプローチを提案してみたい。

おわりに

マーシャル・アーツ・ムーヴィーを中心に、先行研究を調べていた非常に気になっ

7 1971年は公開年であり、実際に撮影が行われていたのは、1970年である。

8 本稿執筆後、2007年に同名で東京大学出版会より刊行された。

た記述があった。それは香港映画に登場する日本人について書かれた文章である。「続編として製作された『スウォーズマン 女神復活の章／風雲再起』【東方不敗風雲再起／The East Is Red (1993)】では、前作で死んだと思われていた東方不敗が再登場する。日本からは霧隠雷蔵(?)なる男がやって来て日月教と戦うのである。」⁹なぜ「霧隠雷蔵(?)」とクエスチョン・マークが付されたまま、なんの言及もなされていないのだろうか。また、邱淑婷も、この著書を参考文献に入れておきながら、この箇所については特に触れていない。「霧隠」と「雷蔵」を結びつけるものは、市川雷蔵主演の映画「忍びの者」シリーズである。シリーズ後半の主人公名が「霧隠才蔵」である。そのようなところから、年代は明らかではないにしても、この映画製作に携わった人間のなかには、「忍びの者」シリーズの影響があったと考えられる。そのような映画のなかの役名からでも、上映されたであろう映画を解明する手がかりになるのではなかろうか。

別の例をあげるなら、西本正は『大酔俠』はあきらかに中国的な「座頭市」を狙って作られたものだが、真似とすぐにわからないように女を主人公にしてあると回想している。¹⁰確かに、中国には男装して戦う女性が出てくる物語が多い。邱淑婷もこの点について、日中の文化差異によるものと指摘している。だが、日本においても男装する女性が刀を持って戦う「女剣」が1930年代に一つのブームを迎え、1950年代から60年代の初頭にかけて、美空ひばりが銀幕上で男装してチャンバラを繰り広げている。文化差異とはいきれないのではないだろうか。また、ジミー・ウォングの「片腕の剣士」に、日本映画『丹下左膳』を思い出し、『大女侠』のジミー・ウォングの額の傷から、『旗本退屈男』を連想してしまう。そのように連想したからといって影響関係があるというのはたしかに短見である。だがたとえ、伝わっている物語に似たような話があったとしても、それを映像化したことによって、具体的なイメージを打ち出し、後で製作されるキャラクターに何らかの影響が及んだと考えられないだろうか。なにも、これまでの研究に反論しようとしているのではない。後で触れると述べた四つ目の問題点への解決を見出そうとしているのである。

たとえば、中国拳法と日本の武術における基本的な体捌きは同じである。だが、剣術の刀による斬りの動きと、中国における剣の動きは、場面を限定することによって異なってくる。ジャッキー・チェン(成龍)の動きが京劇的であり、ブルース・リーは武術的であると引用するのは簡単である。だが、実際に動きを目にして納得していえるかどうかは、人によって限界があるだろう。これは、第四の問題への一つのアプローチである。武術について何らかの知見を持っているものが、その動きや背景について、情報を提供すれば、影響関係のなかの一部でも、解析する手がかりになるだろう。

先にあげた問題点の一つ目と二つ目は、本人の取り組み姿勢によってある程度解決できる問題である。三つ目に関しては、どのような映画があるのか誰かが言及してくれていれば、映画をみていく上で、ある程度の指標になると考えられる。残された大きな課題は、映画の後ろに広がる文化的背景である。映画は星の数ほど製作されている。自分の目で検証することが確かであり、大事なことであるが、情報の共有によって互いの知識を補完し、まずは一歩踏み出してみることはできないだろうか。

9 門間貴志『アジア映画にみる日本I』(前出)、p. 163.

10 『香港への道』(前出) p. 145、pp. 178-179参照。日本映画の影響についてまとめている。